

LES CANADIANISMES SOUS L'ÉCLAIRAGE BAKHTINIEN : QUATRE EMPLOIS DIFFÉRENTS DE *PANTOUTE* DANS *LE SALUT DE L'IRLANDE* DE JACQUES FERRON

Jean R. Côté

Un pire inavoué, quand même réel, inscrit dans les faits de sa conduite, tandis que ce mieux inopiné, cet honneur, cette Irlande me paraissaient surtout possibles par le langage. Le langage porte aussi une réalité. Et je me demandais :

—Si elle est différente de l'autre, laquelle des deux est la vraie?

Je n'en savais rien.

Jacques Ferron, *le Salut de l'Irlande*

L'exercice de la traduction fait souvent ressortir la complexité de mécanismes discursifs qui resterait autrement occultée sous l'apparente harmonie du texte. En m'essayant à traduire en anglais des passages du *Salut de l'Irlande*, je me suis heurté à certaines apories translatives. Une monade en particulier m'est apparue comme une perle. Édifiée autour d'un canadianisme, *pantoute*, elle illustre la dextérité avec laquelle Ferron utilisait dans ses récits le procédé que Michaïl Bakhtine appelle plurilinguisme. Une analyse de cette monade, étayée des considérations bakhtiniennes, démontre en quoi la complexité discursive et vocale du plurilinguisme fait obstacle à la traduction. Betty Bednarski résume l'ensemble de la problématique lorsqu'elle remarque que «tout récit original, dans la mesure où il constitue un réseau de communication et implique une communauté linguistique interne, crée une unité et des liens d'intimité et de complicité entre auteur et lecteur, narrateur et narrataire», et que «la présence, en traduction, d'une langue étrangère est, de ce point de vue là, une aberration.»¹ L'aberration se complique davantage par le fait du

nombre de langues, étrangères à la langue d'écriture, qui sont intégrées dans la narration. Dans le cas de Ferron, comme de bien d'autres auteurs québécois, vient de surcroît s'inscrire la problématique du «joyal» et des connotations socio-historiques y attenantes. Le tout se trouve encore exacerbé lorsque, comme c'est le cas dans la monade analysée ici, la langue elle-même se thématise. «Peut-on dire», se demande Bednarski, «de façon générale, que lorsque la langue devient implicitement, le sujet du texte, la traduction, elle, devient particulièrement périlleuse? Que lorsque la langue, pour une raison ou une autre, dans un contexte ou un autre, se commente, se regarde, se voit faire, la tâche du traducteur devient plus difficile? je crois que oui.»² Démêler l'écheveau narrativo-discursif, et établir l'axe socio-historique qui sous-tend le récit ferronien semblent donc les premières étapes vers une solution translative.

Bakhtine et le plurilinguisme romanesque

Dans l'oeuvre de fiction nous n'avons pas affaire à une seule langue appartenant en propre à l'auteur, mais à plusieurs langues, c'est-à-dire à un étagement de plusieurs discours qui empruntent à des sujets et personnages divers leur langage propre. Dans cet étagement le narrateur premier devient un bateleur qui manie les dialectes, les jargons, les particularités régionales, etc. Par un jeu de connotations, il manie également les différences sociales, ethniques, religieuses que ces particularités langagières représentent ou sous-entendent.

Introduit dans le roman, le plurilinguisme y est soumis à une élaboration littéraire. Les voix sociales et historiques qui peuplent le langage (tous ses mots, toutes ses formes) qui lui donnent des significations concrètes, précises, s'organisent dans le roman en un harmonieux système stylistique, traduisant la position socio-idéologique différenciée de l'auteur au sein du plurilinguisme de son époque.³

«Dans le roman», continue Bakhtine, «le locuteur est, essentiellement, un individu social, historiquement concret et défini, son discours est un langage social, non un dialecte individuel.»⁴ Le personnage se présente également comme sujet social dans l'action même de raconter son récit, c'est-à-dire au plan de la nar-

ration. On pourrait à la rigueur parler d'une position idéologique se manifestant à l'énoncé par le truchement du plurilinguisme. Bakhtine considère cet usage langagier comme un des mécanismes qui ont le plus caractérisé le roman moderne depuis Fielding et les réalistes anglais.

Ces remarques sur les fonctions du plurilinguisme et, par extension, de la plurivocalité dans l'oeuvre romanesque permettent un éclairage particulier sur l'emploi du vernaculaire dans le roman québécois.⁵ Ainsi chez Ferron, le vernaculaire (appelons-le «joual» si l'on veut) demeure, au même titre que toute autre langue, au sens bakhtinien, comme par exemple la langue anglaise, le jargon médical ou le parler de Gaspésie, un matériau qu'il s'agit de structurer, d'organiser, de mettre en une forme d'où surgira une signifiante efficace, concrète et socialement inter-reliée.

Pantoute!

Voici une scène du *Salut de l'Irlande*, extraite dirait-on de la *comedia del arte*, où le français standard, le parler populaire québécois et l'anglais sont utilisés. Dans un jeu de structures où s'entremêlent et se superposent formes et contenus, voix et discours, le canadianisme *pantoute* est repris dans quatre occurrences en l'espace d'une quinzaine de lignes. Observons le tissage discursif de la monade et son fonctionnement.

D'abord, quelques mots de la diégèse. L'action se situe dans les années d'après-guerre. Le major Bellow, vieil officier britannique à la retraite, est propriétaire de terrains situés au sud de Montréal dans la campagne de Longueuil vouée au développement urbain. Installé dans un kiosque, le major essaie de vendre ses lots quand, le dimanche venu, les Montréalais sortent de leur ville. Un couple d'acheteurs possibles, des Canadiens français, se sont donné le mot pour se moquer du major. Ils interpellent ce dernier à son kiosque. La femme annonce au major qu'elle «veut l'acheter». Le major s'adressant au mari :

—But, disait-il, are you not jealous?

—Pantoute,⁶ mon général.

Pantoute, quel drôle de mot!

—Pantoute?

—Non, mon général, vous n'êtes pas concupiscent à son

goût. Elle est bien qu'trop verraine. Elle voudrait vous acheter seulement que pour la décoration, pour faire pendant à la tête d'original que nous avons dans le salon.

—A la tête d'original?

—Oui, général. Empaillé ou même au naturel vous seriez en plein l'article.

Le major Bellow allongeait la mine, faisant un effort pour comprendre. Il avait beau se l'allonger, il n'y parvenait pas pantoute.⁷

Réalisme langagier

Le premier *pantoute* du fragment est employé dans le style direct de paroles rapportées. Inscrit dans le code plurilinguistique du récit, son réalisme dénote une appartenance du personnage à la classe populaire, de même que la forme anglaise identifiait précédemment, tel un blason, l'appartenance sociale du major. De façon nette et rapide, est tracée la dichotomie socio-historique sur laquelle s'édifiera la suite du passage. Mais, ce réalisme ne sert pas uniquement à cela. Indirectement, il rehausse aussi l'atmosphère burlesque dans laquelle baigne la scène. Ce *pantoute* établit les bases d'une satire qui va s'amplifiant jusqu'à son punch final. Narrativement parlant, il la prépare.

Pour le voir, on doit prendre en compte le contexte syntagmatique proche de l'énoncé, voire celui de tout le récit. «La véritable notion centrale de la recherche esthétique ne doit pas être le matériau (i.e. la langue) mais l'architectonique ou la construction, ou la structure de l'oeuvre, entendue comme un lieu de rencontre et d'interaction entre matériau, forme et contenu.»⁸ Suivant ce principe bakhtinien, le premier *pantoute* n'aurait de signification que suivi des trois autres. Il se situe au niveau premier d'un dialogue entre personnages, dont le sens s'élabore au fur et à mesure de sa structuration, sens qui se répercutera plus tard translinéairement à des ensembles verbaux plus élargis. Mais si l'on reste pour l'instant dans les limites de notre exemple, on verra que c'est à la lecture progressive de toute la série des quatre occurrences que le canadianisme est éventuellement investi de sa double signification satirico-ironique et socio-grammaticale. Cette signification est mouvante. D'une part, elle se construit en alternance entre diverses instances discursives (directe et indirecte). D'autre part, elle se déplace d'une voix à l'autre (d'un

personnage à l'autre), au fil de la syntagmatique, suivant les réparties des interlocuteurs du tableau.

Pendant la séquence, un narrateur premier observe et contrôle à distance le jeu scénique. Du moins dans les trois premières occurrences. Ce narrateur premier dans *le Salut de l'Irlande* est difficile à épingleur comme cela semble être le cas dans les récit auto- ou pseudo-autobiographiques. Son indistinction rehausse toutefois la vibrance narrative du texte. Le récepteur/lecteur, quelque peu déséquilibré, n'en reste pas moins persuadé qu'une instance est là qui (se) joue des occasions de quiproquo offertes par la particularité langagière du vernaculaire. Le canadianisme, prêtant main forte à cette instance, rehausse la tonalité carnavalesque que le récit de l'anecdote comporte de par sa constitution diégétique même : atmosphère de foire, liberté du jour de congé, aisance, etc., et de par les ambiguïtés discursives qui entraînent le quiproquo ou y participent.

Discours direct et monologue intérieur

Une ambiguïté discursive surgit d'abord au deuxième *pantoute* dans «Pantoute, quel drôle de mot!» On peut interpréter l'énoncé comme étant une réflexion faite au lecteur par le narrateur, diégétisé sous les traits du personnage-héros, Connie Haffigan. Ou, linguistiquement parlant, du locuteur à l'allocutaire. Mais on voit difficilement Connie, bien qu'Irlandais, «extérioriser» son étonnement vis-à-vis du canadianisme employé par un personnage de sa narration. D'autant plus que, selon la logique énonciative qui sous-tend la structure narrative, le narrateur premier, au moment de la narration, est déjà «enquébécoisé».

Il y a une autre possibilité de lecture. Dans l'esprit du plurilinguisme bakhtinien, le deuxième *pantoute* peut être lu comme un monologue intérieur en style direct qui permettrait au lecteur de pénétrer la pensée du major Bellow. L'absence du tiret, convention typographique pour les réparties dans un dialogue rapporté, fait toutefois obliquer le discours vers le style indirect libre. La formulation est donc celle d'un discours direct qui mettrait en ellipse un connotateur tel, «pensa le major». Bakhtine s'est surtout penché sur l'emploi du plurilinguisme dans le texte narré, c'est-à-dire dans le discours indirect libre, là où le mécanisme exige le maximum d'artifice de la part de l'écriture romanesque.

Mais la seconde possibilité de lecture montre que le plurilinguisme joue également dans le discours direct. Le major Bellow, en utilisant le canadianisme *pantoute*, le fait dans le même esprit que le ferait le narrateur premier dans un discours indirect. Autrement dit, il emprunte une particularité xéno-langagière en établissant un rapport discursif, et donc dialogique, avec celle-ci. Que le major se désolidarise des connotations socio-historiques auxquelles cette particularité renvoie, et que cela se traduise, à la surface du texte, par l'étonnement ou l'ignorance, ne change rien au fait qu'il s'est établi un rapport, un «dialogue», entre elle, le canadianisme *pantoute*, et le narrateur délégué, Bellow, qui l'emploie.

On concèdera dès lors deux fonctions à ce deuxième *pantoute*. La première est informative. Par l'expression du monologue intérieur, le lecteur est mis au courant de l'embarras du major. Cette information, comme une clé, ouvre la lecture aux arcanes du quiproquo. Sans cette clé, la suite du texte perd son sens, ou n'en prend pas. La seconde fonction, en regard de la forme française de cette expression, est plurilinguistique. Premier signe d'une francisation involontaire, elle contraste avec la forme anglaise que le personnage vient juste d'utiliser pour s'adresser à son client, «But, disait-il, are you not jealous?»⁹ La répartie du badaud, faite en français, est signe qu'il a compris la tournure anglaise du major. Ainsi, les deux semblent en position, disons, de s'entre-comprendre linguistiquement, sinon de s'entre-assimiler.¹⁰

Une ambivalence discursive se glisse encore subrepticement ici. Elle survient presque inévitablement dans toutes narrations en «je» où s'inscrivent des monologues intérieurs autres que ceux du narrateur premier. Le lecteur, d'abord désorienté, peut se rallier à la solution d'une structure implicite formée sur le modèle suivant : ne serait-ce pas le personnage de l'acheteur qui se rend vite compte de l'embarras du major lorsque ce dernier bute sur *pantoute*, ainsi qu'il l'avait fait sur «elle veut vous acheter»? Le badaud «lirait» ainsi la pensée du major. Cela est toutefois peu probable et accorderait, selon la logique romanesque trop de pouvoir visionnaire au personnage. Celui qui joue sur les canadianismes, le lecteur l'apprend au quatrième *pantoute*, ce n'est pas le badaud Montréalais qui ignore, le vernaculaire même en porte la connotation, les particularités sémantiques qu'acquiert sa propre langue lorsqu'elle est inscrite dans cet ensemble de sig-

nes que l'on nomme texte. Dans ce texte-ci, celui qui en joue, c'est l'auteur, mal dissimulé derrière le narrateur premier. En dépit d'une maîtrise et d'une reconnaissance de l'esprit ludique contenu dans la langue populaire orale par ceux qui en font usage, c'est ici l'auteur qui rassemble ces canadianismes pour les intégrer en une mosaïque narrative construite sur la thématique de la langue. Derrière ce retranchement discursif, on commence à déceler une sorte de monovocalité chapeautant l'ensemble du récit. Car en réalité, si le passage s'offre à une lecture où le personnage du Canadien français semble à la fois en contrôle du rocambolesque de la situation en sentant l'embarras du major, et en conscience des pouvoirs linguistiques du lexique de sa langue, c'est que l'auteur parvient à les lui attribuer par un intangible procédé de transmission qui fait appel à la collaboration inter-prétative du lecteur au moment de la réception du texte.

La pensée du major, exprimée en français, suggère une transformation subite du personnage. La **traduction** en français de la pensée anglaise reste conforme aux jambettes linguistiques les plus chères à Ferron. Le personnage subit un enquébécoisement par la tournure linguistique. Ce qui est en jeu dans cette instance ce n'est pas la surface de l'être, qui, elle, s'exprime encore en anglais («But, are you not jealous?»). Il ne s'agit pas non plus de l'interprétation d'un narrateur omniscient, puisque nous sommes, ne l'oublions pas, dans le for intérieur du vieil officier britannique, dans son «quant-à-soi», pour parler comme Ferron. Nous avons plutôt affaire à une effraction de l'intimité et du phlegme du major anglais par un double procédé : d'une part narratif, le discours direct du monologue intérieur; d'autre part linguistique, la forme française de ce discours. Mais le fait que l'interlocuteur canadien-français, par sa répartie, montre qu'il comprend ce que le major dit en anglais, constitue également une reconnaissance de la supériorité sociale de ce dernier, en même temps qu'un symptôme d'assimilation. La verve de Ferron, on le sait, ne ménage personne.

Discours direct et dialogue

Au troisième *pantoute*, lors de la réplique interrogative du major,¹¹ la charge de satire et d'humour s'amplifie, ouvrant le texte à de nouveaux pans de connotations et de significations. Ce *pantoute*

est en réalité un lapsus. Le lecteur comprend que le major, exprimant à haute voix sa pensée par la question «Pantoute?», veut être renseigné sur la signification du canadianisme. Mais le mari passe outre à l'ignorance du major. Ou plutôt, feignant de comprendre que le major veut savoir pourquoi sa femme «veut l'acheter», il procède à l'explication. Autrement dit, ce «Pantoute?», interrogatif, opère à un double niveau : linguistique selon le point de vue du major et littéral selon celui du client. Le lapsus déclenche ainsi un trait satirique qui fait du major une victime désorientée dans un environnement linguistique étranger. Les gens du petit peuple dominé se paient la tête du britannique grâce à une bouffonnerie langagière. «La scène était facile» commente d'ailleurs plus loin le narrateur.

L'arme linguistique qui manifeste la satire au niveau du texte est toutefois à deux tranchants : elle permet au dominé de se libérer momentanément; mais elle montre aussi combien le dominé et le dominant sont prisonniers dans leur ghetto respectif.¹² Ce qui compte toutefois dans la perspective du jeu satirique en création verbale, c'est qu'un dialogue, fût-il de sourds, ou plutôt, surtout de sourds, s'établisse. Et que ce dialogue soit projeté dans le jeu, dialogique lui aussi, qui s'établit lors de la réception entre l'auteur et le lecteur, là où la satire est véritablement mise en opération. Ainsi, la représentation textuelle de la scène récupère son contenu burlesque (les badauds qui s'amuse des jeux de leur langue orale) dans un dialogue parsemé de clins d'oeil entre l'auteur et son complice, le lecteur.

Dans les étagements paradigmatiques du texte, l'ensemble du procédé apparaît plus complexe que la coulée syntagmatique ne le laissait voir à première vue. Tout en examinant les différents niveaux discursifs et narratifs, on se rend compte que le narrateur (l'auteur?) se moque finalement de tout le monde, du major, du badaud canadien-français, et peut-être bien par la même occasion, indirectement, de son narrataire (le lecteur implicite) que l'on soupçonne d'être d'abord et surtout québécois. Autre cause d'aporie translative, c'est comme si la désignation d'une victime impliquait nécessairement dans la satire la désignation d'un narrataire complice. Mais allez donc savoir avec Ferron à qui l'auteur montre les crocs, si c'est à l'Autre, ou si c'est à ses compatriotes. Par ses *Lettres aux journaux*, ses *Escarmouches*, ses *Historiettes*, on connaît la sévérité avec laquelle il condamnait «la veulerie

canadienne-française» qu'il abhorrait autant sinon davantage que la suffisance anglo-canadienne. Par contre, aussi paradoxal que cela puisse paraître, Ferron vouait une fascination qu'il cachait souvent mal envers les Britanniques de souche, dont le major Bellow, Mister Bayne, Monsieur Northrop de *l'Amélanchier* seraient des représentants.¹³ Dans une perspective narratologique, la satire de Ferron envers le major Bellow, au demeurant de bon aloi, sans hargne ni cruauté, ne fait que préparer l'ironie de la fin de la monade.

Narration et énonciation

Abordons donc le quatrième *pantoute* du passage : «Il avait beau se l'allonger, il n'y parvenait pas *pantoute*.» Ce dernier s'inscrit dans un texte narré et non plus dans des paroles rapportées en style direct. Il serait pour cette raison le fait du narrateur premier et non plus d'un des personnages. Cette instance de plurilinguisme dans un discours indirect est celle qui a surtout attiré l'attention de Bakhtine. Elle est l'expression la plus manifeste de la conscience sociale de l'auteur.

Le fait que Connie, le personnage du narrateur, est de descendance irlandaise, et donc d'une famille anglophone, n'est pas sans ajouter à l'impact connotatif de la quatrième occurrence. Que la mère du héros soit pour sa part francophone rend toutefois la connotation quelque peu équivoque. Examinons le contexte diégétique élargi d'où la monade émerge. On apprend ainsi plus loin que la francité de la mère entraîne une chicane entre elle et CDA Haffigan, le père irlandais anglophone. Cette chicane, toute en coups de langue(s), permet l'énoncé qui est la clé de voûte des significations linguistico-idéologiques enchassées dans l'ensemble du récit : «Dans le rituel Haffigan, le vaincu adopte toujours la langue du vainqueur.» (65) Lors de cette anecdote mémorable où M'man était tombée dans un trou de la galerie, c'est incidemment CDA qui avait répliqué en français à la mère. «La réponse [de CDA] nous parut faible. D'ailleurs il l'avait faite en français», commente alors Connie. Pour accentuer les renvois translittéraires étayant la thématization de la langue, apparaît, sur les entrefaites de cette altercation langagière, le major Bellow qui vient ce dimanche-là rendre visite aux Haffigan. Ce tissage translittéral au niveau de la langue, non plus en tant que

matériau mais en tant que thème, n'est pas sans ajouter un autre registre de sens aux canadianismes que l'on peut retracer dans le récit, et ceux en particulier de la monade de notre exemple où la langue commence à se thématiser.

Mais puisque ces canadianismes n'acquièrent leur sens véritable que lus dans leur contexte architectonique, on ne peut faire autrement que de remonter à l'instance responsable de la machination narrative, c'est-à-dire l'auteur qui s'approprie le quatrième *pantoute* de la monade. Mais il le fait bien entendu par le truchement de son narrateur premier, couvrant mal ainsi sa propre voix. Voyons de plus près le procédé.

Selon la structure énoncé/énonciation, l'énoncé dans ce paragraphe narré serait constitué des termes mêmes de la satire, «il avait beau se l'allonger, il n'y parvenait pas . . .»;¹⁴ alors que l'énonciation en tant que fonction serait davantage connotée par l'emploi de *pantoute*. Serait par le fait même connotée la participation active du narrateur premier à la scène. En répétant *pantoute* dans sa narration, comme en une citation, ce narrateur s'avance, prend parti, se moque des personnages qui ont utilisé le canadianisme précédemment. La position de clausule lui donne de surcroît l'autorité du dernier mot. À moins que l'artifice, tournure narrative mise sous la plume fictive du narrateur/héros par l'auteur, ne soit une étape de l'initiation enquébécoisante de ce même héros, en conformité à la thématique générale du roman. Quoi qu'il en soit, le fait est que le commentaire narré ne sort ni de la bouche d'un des personnages de la scène rapportée, ni d'une de leurs réflexions intérieures. En ce cas, il nous faut reconnaître au narrateur une maîtrise étonnante du vernaculaire. Le quatrième *pantoute* serait formulé dans le temps de la narration, par un narrateur d'origine irlandaise, mis tardivement en pension chez les Frères des Écoles chrétiennes, qui s'essaierait lui aussi, à l'instar du major, mais toujours sous la commande de l'auteur, aux subtilités langagières du parler québécois.

Cet emploi serait-il «joyalisant», puisqu'il est le produit du champ de la langue appartenant en propre à l'auteur, ou en tout cas, à son porte-parole immédiat?¹⁵ La maîtrise par Connie de l'ironie langagière reste-t-elle en cohérence avec l'histoire du récit? Nonobstant la possibilité de l'enquébécoisement parfait du héros au moment de sa narration,¹⁶ on ne peut que sentir ici la présence (et entendre la voix) de l'auteur. Ce dernier est pris

finalement à son propre piège : il ne peut s'échapper par une sortie de coulisse ou se cacher dans un repli discursif du texte, comme il pouvait le faire dans les instances précédentes de *pantoute*. Mais encore ici, l'ambivalence discursive que l'on se doit d'éclaircir pour se préparer à la traduction, participe à l'élaboration satirique et à son accession au plan de l'ironie.

On l'a dit, la satire ferronienne ne ménage personne et va même jusqu'à l'ironie. Par la moquerie connotée dans le quatrième *pantoute*, c'est le Montréalais francophone qui est finalement atteint. On entend qui lui fait écho l'injure «Canoque!» lancée par CDA à la mère de Connie (67). L'établissement des niveaux actantiels nous permet de voir le badaud comme un sujet réduit à une simple fonction textuelle, et manipulé par un locuteur/auteur en contrôle du mécanisme plurilinguistique. Ce mécanisme fait naître la satire dans les trois premières occurrences, et l'ironie dans la dernière. Le *pantoute* en style indirect vient parachever la structuration de la monade. Cette dernière, composée de langages, de discours et d'humours multiples, est donc conçue à l'image même du roman tout entier.¹⁷

Étant le caractère burlesque du tableau, l'accumulation rapide des canadianismes dans un espace textuel restreint fait augmenter l'euphorie.¹⁸ Y participent également, la répétition de *pantoute*, les métamorphoses sémantiques dont les quatre occurrences sont l'objet, et les ambivalences discursives qui en découlent. Le passage serait donc satirique lorsque le dominant est ridiculisé, et ironique lorsque le narrateur/héros utilise à son tour *pantoute* pour son propre compte. Le dernier *pantoute* est peut-être le plus important de la série en ce qu'il vient en un *punch-line*, ramasser tous les autres dans son paradigme et terminer la monade par une ironie dirigée contre le Canadien français. Enfin, le quatrième *pantoute*, il faut aussi le souligner, expression du temps de la narration et du plan de l'énonciation, est une amorce de dialogue, clin d'oeil complice, entre le narrateur et le lecteur.

Normalisation et harmonisation

Pantoute, élément lexical pivot et structurant de la nomade, s'harmonise à un ensemble dont la structure, complexe parce qu'elle met en jeu (en amphibologie) divers niveaux discursifs, relève pour sa part du français standard. En tant que canadianisme, il se

démarque de ce dernier. Il appartient donc à une «langue» autre, au sens bakhtinien. Cette harmonisation, aussi bien que l'ajout humoristique du narrateur (l'auteur?)¹⁹, assure au canadianisme sa fonction dans le mécanisme pluri-linguistique. Cela vient confirmer que le canadianisme chez Ferron, du moins dans ce fragment de récit, est assujéti à l'architectonique, et non pas l'inverse.

Harmonisés à l'ensemble de la monade, les canadianismes ne sont pas non plus sans cohérence et sans conséquence dans l'ensemble du récit. Il serait ici trop long et fastidieux d'énumérer des exemples d'énoncés sur la question de la langue et des langues, qui parsèment le texte, puis d'étendre la vérification à tous les autres textes de l'oeuvre ferronienne. Qu'il suffise de mentionner ici leur récurrence dans *le Salut de l'Irlande*, comme si la langue, en tant que thème de fond, se manifestait en surface ainsi qu'un motif parmi les autres qui s'enchevêtrent dans le tissu du roman. En guise d'illustration, portons notre attention sur ce passage déjà mentionné où le major Bellow, répondant à son ami John O'Sullivan, emploie, mais cette fois dans un sens correct, et d'une manière de toute évidence spontanée, un canadianisme qu'il ne voulait pas même au départ essayer de comprendre : «Et c'est pire que si je ne comprenais rien, **verraïne!**» s'exclame le major (43). Signe linguistique et narratif d'un enquébécoisement en train de se faire, cet emploi est construit, par transposition structurale, sur le même modèle que l'instance discursive du quatrième *pantoute* analysé plus haut. Par cette transposition dans la bouche d'un personnage, et donc à un degré second puisque ce dernier se voit déléguée la charge d'introduire dans son propre discours une «langue» autre que la sienne, Ferron exprime un regard critique sur le procédé plurilinguistique. Métalinguistiquement, il en fait voir le potentiel tout en exprimant la nécessité de sa normalisation. Un travail (jeu) sur la langue s'allie par là à un travail (jeu) de structuration.²⁰ C'est un travail sur la langue non seulement dans ce que cela comporte d'invention au plan des éléments lexicaux, ponctuels et fragmentaires du récit, mais aussi dans ce que la transposition à l'écriture exige, c'est-à-dire de tout cela qui est justement structurant et organisant dans le langage : les nécessités d'enchéassement, de récurrence, de dialogue et surtout, de jeu. Percevoir cette nature plurielle du langage permet une lecture du texte qui est signifiante par la totalité esthétique qui le constitue.

Conclusion

Résumons ce qui se passe dans la monade. Un locuteur, l'auteur caché derrière son narrateur premier, domine la situation, c'est-à-dire les quatre niveaux discursifs où se jouent la satire et l'ironie, quatre niveaux qui correspondent aux quatre occurrences de *pan-toute* : premier niveau, la vulgarité langagière du mari en style direct; deuxième niveau, l'embarras intérieur du major en style direct; troisième niveau, ses expressions d'étonnement également en style direct; enfin, quatrième niveau, la récupération ironique, en style indirect, de la langue du Canadien français par le narrateur premier.

À ce point-ci de mon analyse, plusieurs conclusions se laissent entrevoir. Mais celle que voici n'est pas sans comporter quelque attrait. Par ses instances plurilinguistiques, le texte du *Salut de l'Irlande* est porteurs d'idéogèmes.²¹ Mais à quelle idéologie sont-ils au juste imputables? Intégrés au tout esthétique du récit, c'est cependant au niveau linguistique que les idéogèmes sont le plus clairement manifestés. La langue dans le récit de Ferron est soit un thème, soit un matériau à modeler, soit un outil narratif. Dans la scène que l'on vient d'examiner, les idéogèmes, ces «fonctions intertextuelles que l'on peut voir 'matérialisées' aux différents niveaux de la structure de chaque texte, et qui s'étendent tout au long de son trajet en lui donnant ses coordonnées historiques et sociales»,²² sous-tendent une idéologie générale. En dépit des apparences, elle se situe au-delà d'un simple manichéisme auquel l'Histoire nous a habitués, c'est-à-dire, grosso modo, «anglais vs français», ou «joual vs français standard». ²³ Toute en asymétrie, l'idéologie qui oriente le du projet esthétique de Ferron, loin de prétendre «constituer ou définir l'être», inspire à la mise en place du ludique, à l'éclosion d'un jeu de langue pour le seul plaisir du jeu. «Jeu» au sens d'interaction entre éléments agréables à manipuler. Dans cette perspective, toutes les instances discursives de notre monade se renvoient le canadianisme comme une ronde d'enfants se renvoyant un ballon. «Jeu» s'entend également dans le sens de marge ou de relâche. L'amphibologie des voix narratives, le lapsus, et les déséquilibres qu'ils provoquent à la réception, font en sorte que «ça joue» au plan de la signification. Le territoire du ludisme ferronien s'étend ainsi jusqu'aux instances discursives et aux désorientements qu'elles parviennent à générer.

C'est donc ce ludique, idéologie esthétique prégnante dans l'ensemble de l'architectonique du texte, qui devrait orienter la lecture avant que d'indiquer les jalons d'un éventuel travail de traduction.

Le ludisme ferronien ne saurait cependant advenir, ainsi qu'il se manifeste dans maints autres passages du *Salut de l'Irlande* ou ailleurs dans d'autres récits de Ferron, sans une conscience aiguë, tant chez le lecteur que chez l'auteur, des rapports dialogiques des personnages au plan de la fiction. Autre ment dit, sans la connaissance du potentiel ludique inhérent au langage et au mécanisme plurilinguistique romanesque qui met le(s) langage(s) en forme. Par ailleurs, ces rapports ludiques resteraient inopérants s'ils ne renvoyaient aux structures du hors-texte social, et par extension à celles de l'hypertexte culturel où le texte est créé. Sans ce renvoi au réel, le jeu plurilinguistique, et peut-être bien toute la machine productrice de sens qu'est le roman, tournerait à vide. Heureusement, le plurilinguisme chez Ferron est supporté par une conscience sociale, une conscience pluraliste, diffuse, particularisée et manifestée au plan de la diégèse dans et par chacun des personnages en tant que sujet. Esthétiquement, le plurilinguisme ferronien participe ainsi à la fiction jusqu'à l'investir du pouvoir d'infléchir le réel. C'est en ce sens, je pense, que «les voix sociales et historiques qui peuplent le langage [...] lui donnent des significations concrètes et précises». ²⁴ Et c'est lorsque l'auteur soumet les éléments langagiers à une architecture de l'oeuvre, comme c'est le cas dans *le Salut de l'Irlande*, que tout s'«organise en un harmonieux système stylistique, traduisant la position idéologique de l'auteur au sein du plurilinguisme de son époque». ²⁵ Est-ce à dire que sous ces éclairages la traduction de ma perle se fera d'elle-même? Pan-toute! J'ai même l'impression que ce sera pire qu'avant, verraine!

NOTES

¹ *Autour de Ferron*, Toronto, Éditions du GREF, 1989, p. 58.

² *Ibid.*, p. 41.

³ *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, Coll. «Tel», 1978, p. 121.

⁴ *Ibid.*, p. 53.

⁵ L'analyse qui va suivre vient par le biais corroborer la thèse que, loin d'être un auteur «joualissant», Ferron, connaissant le diapason social de toutes les langues, était plutôt un maître incontesté de la langue romanesque, comparable en cela à Rabelais, Fielding, Mark Twain, et tant d'autres qui, bien avant les théoriciens, savaient d'instinct viser juste de leur verbe. Noël Audet distingue parfaitement l'usage esthétique que fait Ferron du vernaculaire et l'usage moins heureux qu'en ont fait d'autres auteurs. *Écrire de la fiction au Québec*, Montréal, Québec/Amérique, 1990, p. 155. Pour une position encore rigoureusement incontournable sur le sujet, voir également *le Joual de Troie*, par Jean Marcel, Montréal, Éditions du Jour, 1973. Il ne sera pas question de re-susciter le débat sur le statut du joual dans la langue littéraire. Des études passées nous ont, à ce sujet, suffisamment éclairés. Que l'on songe aux articles de Lise Gauvin, «Problématique de la langue d'écriture au Québec de 1960 à 1975», *Langue française*, Paris, Larousse, 31, 1976, p. 74-90, de Claude Filteau, «Le Cassé de Jacques Renaud : un certain parti-pris sur le vernaculaire québécois», *Voix et Images*, vol V, 2, Hiver 80, p. 271-89, ceux de Paul Chamberland, de Jean-Louis Major, de Gaston Miron, de Gérald Godin et de bien d'autres dont la langue d'écriture au Québec fut ou est encore un sujet de débat. Plus dans l'esprit de mon analyse Bednarski écrit :

S'il est vrai qu'on a pu évoquer à propos du joual la notion de victoire, cette victoire serait toute dans l'aveu, dans la mise à nu. La force et l'impact indéniables de cet aveu ne changent rien au statut précis des mots anglais à l'intérieur d'un texte donné. Et il suffirait, pour distinguer les mots de Ferron des tchesteurfildes ou des mâchemallo d'un Jacques Renaud, de considérer un moment leur contexte. D'une part, un texte de colère et d'érosion, à peine contrôlé, un français qui menace à tout moment de s'effondrer. D'autre part, une narration magistrale, majestueuse, où le français est sûr et maître de ses moyens. Op. cit., p. 45.

⁶ C'est moi qui souligne.

⁷ *Le Salut de l'Irlande*, Montréal, Éditions du Jour, 1970, p. 40-41. Le dictionnaire *Français PLUS* donne comme définition de *pantoute* : adverbe familier. 1. (Absolument, souvent en réponse à une question) Sert à nier, à rejeter avec force une proposition. Syn. pas du tout. «Vous sentez-vous étourdie, Pierrette? (...) Pantoute!» (Michel Tremblay, *Thérèse et Pierrette à l'école des Saints Anges*, 1980) 2. Sert à renforcer une négation déjà exprimée. «On a tout perdu, on (n') a plus rien pantoute.» «Elle n'est pas bête pantoute.» «Il ne neige pas pantoute.» Syn. du tout. D'après la prononciation de «pas en tout».

⁸ Tzvetan Todorov, *Critique de la critique, un roman d'apprentissage*, Paris, Seuil, coll. «Poétique», 1984, p. 86.

⁹ Autre jeu plurilinguistique, le connotateur "disait-il" est comme encadré, emprisonné au cœur d'un énoncé en anglais, jeu plurilinguistique que je n'analyserai pas davantage ici. Je ne le mentionne que pour indiquer la multidimensionalité et la complexité d'un ensemble qui joue à tous les niveaux, y compris celui de la disposition graphique. C'est là une aporie translatrice puisque

tout transfert en symétrie ferait perdre le sens de l'énoncé qui se manifeste selon une sorte de sémiotique de la *dispositio* fondée sur l'alternance rapide de l'anglais au français et du français à l'anglais. Mais l'énoncé s'équilibre dans le texte original, puisque la forme anglaise réaliste des paroles du major est elle encadrée par la structure syntaxique française de l'ensemble. Cet équilibre est confirmé lorsqu'on est témoins plus loin d'une conversation entre le major et John O'Sullivan. Cette conversation, rapportée en français, est une «traduction» de la part de Ferron puisque les deux gentlemen ne peuvent en toute logique que s'adresser l'un à l'autre en anglais.

¹⁰ Le lecteur et l'analyste ont tendance, par surdétermination ou par projection de leur point de vue sur le texte, à prêter au personnage romanesque une connaissance des situations diégétiques que le texte ne dévoile somme toute qu'au lecteur ou à l'analyste. Ils oublient parfois que le personnage, lui, est innocent des mises en scène du récit. Dans notre exemple, c'est ce qui se produit. Et cela en dépit du fait que le badaud maîtrise sur le mode oral, et de la manière la plus naturelle du monde, l'esprit ludique contenu dans sa langue, au point de pouvoir organiser l'événement scénique rapporté et diégétisé par le narrateur premier. Cette ré-cupération métalangagière est ce que Bakhtine appelle «réalisme grotesque», concept à la base de son étude sur *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*. Dans notre monade, l'innocence du personnage, respectée par l'auteur mais rapportée par ce dernier dans sa construction narrative, inculque au récit une plurivocalité derrière laquelle il tente par là de se cacher, interférant le moins possible dans la diégèse qui, une fois amorcée, s'organise et se développe de façon quasi autonome. Sans toutefois y parvenir comme nous verrons.

¹² La même structure discursive se répète lorsque le major demande plus loin : «À la tête d'original?», ne comprenant pas le sens de cet autre canadianisme. On remarquera que dans le jeu des réparties de cette scène, c'est toujours le major qui questionne et le client qui répond, signe structural d'une dichotomie socio-historique. En comparant le passage, extrait de la seconde version du *Salut de l'Irlande*, avec celui qui lui correspond dans la première version parue en feuilleton à l'*Information médicale et paramédicale* en 66, on perçoit une métamorphose considérable, faisant basculer cette dichotomie. L'obliquement sociogrammatique perçue à la lecture synchronique des deux versions, suit une trajectoire propre à indiquer ce vers quoi allaient progresser les intentions scripturales de l'auteur, intentions qui se mettaient au diapason, dirait-on, des événements politiques et des transformations sociales de la fin des années 60 au Québec. Voici le texte de cette première version au vol. XVIII, no 10, 5 avril 1966, p. 23 :

[Ils] se donnaient le mot pour ne pas vouloir de ses lots et lui demander s'il n'était pas lui-même à vendre.

—Oh! faisait le major.

Mais peut-être avait-il mal compris?

—Me?

—Yes, you sir.

Sûr de ne pas s'être trompé, il restait intrigué et demandait pourquoi cette idée saugrenue de l'acheter.

—Une idée de ma femme, sir.

—Are you not afraid about it?

—**Pas du tout!** C'est pour faire pendant à l'original que nous avons dans le salon.

Un élément est conservé : le major ne parle encore qu'anglais en 70, comme il le faisait en 66. C'est dans les réparties du badaud canadien-français que l'on remarque des modifications capitales. En 66, il répondait d'abord au major en anglais («You, yes sir.»), avec insistance sur le «sir». Ce n'est plus le cas en 70. Le «sir» respectueux est en fait remplacé par un «mon général» satirique. Plus significatif pour mon propos, le client en 70 utilise le canadianisme *pantoute*, alors qu'en 66 son «pas du tout» restait conforme au français standard. On voit ainsi comment la première version portait déjà le germe d'un trait satirique structuré autour du vernaculaire, et comment, par phonétisation en seconde version, ce trait s'est réalisé. L'étonnement du major dans «Oh! faisait le major» suivi de «Mais peut-être avait-il mal compris?», vient en outre confirmer l'intention d'ambivalence des voix discursives de la deuxième occurrence, analysée plus haut, du *pantoute* de la seconde version. Une métamorphose narrative est donc survenue lorsque l'idée d'étonnement ou d'ignorance est passée de la parole rapportée explicite au monologue intérieur laconique.

¹⁴ Ce qui participe également à la satire et ajoute à la complexité du processus, c'est l'adéquation mimétique entre le geste d'impuissance du major qui «s'allonge la tête», et la description de «la tête d'original dans le salon.» Le major, non seulement en arrive à prononcer ou penser des canadianismes, il en vient aussi à se métamorphoser en cela même que le canadianisme signifie. Et je n'entre même pas dans la symbolique du trophée, qui parle par elle-même et tend à infléchir par le ridicule du transfert, un réel référentiel prétendument immuable.

¹⁵ Cf. Gauvin 1976, *op. cit.* p. 88, sur la langue du personnage Barthélémy et la langue du narrateur premier dans *le Rêve québécois* de Victor-Lévy Beaulieu. Sur la problématique des canadianismes dans la langue littéraire québécoise, voir également Antoine Sirois, «Un homme et son péché sous la plume des correcteurs», *Rimouski, Urgences* 24, p. 7-17.

¹⁶ Ce qui n'est pas explicité dans le récit, mais la logique narrative situe cette narration dans un temps ultérieur aux événements narrés et ultérieur à l'enquébécoisement du héros/narrateur lorsqu'il devient effelquois.

¹⁷ «C'est justement grâce au roman», écrit Bakhtine, «que les langages s'éclairent mutuellement, que le langage littéraire devient un dialogue de langages, se connaissant et se comprenant les uns les autres.» *Esthétique et théorie du roman*, p. 212.

¹⁸ L'emploi de deux autres canadianismes dans le même passage, **verraïne** et **original**, marquent par leur accumulation que c'est bien au plan de l'énonciation, donc à un degré second d'ironie où la langue elle-même devient thème et source de jeux, qu'il faut lire sa véritable signification. On aura également remarqué l'irrégularité syntaxique dans «elle est bien qu'trop...», qui se répète pour insister dans «Elle voudrait vous acheter seulement **que** pour la décoration...» Plus loin dans le récit, lors de sa conversation avec John O'Sullivan qui lui apprend quelques rudiments de la langue québécoise, le major Bellow butera sur le mot **bagosse**. Ce rappel, comme un motif, renforce la signification ironique et con-

tribue par renvoi translittéral à harmoniser le vernaculaire à l'ensemble du récit. Avec Ferron, la signifiante se propulse même à autre degré, puisque toute cette harmonisation fait naître une tonalité générale d'humour qui, paradoxalement, grince quelque peu dans le contexte morbide et chaotique de la crise d'Octobre 70 au cours de laquelle fut réécrit le *Salut de l'Irlande*.

¹⁹ Ces derniers mettant leur grain de sel dans le débat, ce qui n'est pas sans rappeler que plus on est de fous, plus on rit!

²⁰ «On aurait tort d'attribuer à la langue ce qui n'est qu'une réussite personnelle à partir de matériaux qui étaient à la disposition de tous. C'est l'oeuvre qui est belle en son unicité, ce n'est pas la langue.» Martinet, cité par Jean-Louis Major, *Entre l'écriture et la parole*, Montréal, Hurtubise HMH, coll. «Constantes», 1984, p. 238.

²¹ Kristeva dans *le Texte du roman*, a relevé «le problème de la valeur idéologique du discours, valeur inhérente, inséparable et qui constitue chaque énoncé dans l'espace social où il est prononcé.» p. 12. «L'idéogème est cette fonction intertextuelle que l'on peut voir 'matérialisée' aux différents niveaux de la structure de chaque texte, et qui s'étend tout au long de son trajet en lui donnant ses coordonnées historiques et sociales».

²² Kristeva, *op. cit.* p. 12.

²³ Il est intéressant de remarquer que l'asymétrie que Betty Bednarski a déjà fait ressortir comme un des piliers de l'oeuvre de Ferron se manifeste dans ses micro-structures: «Se projeter dans la conscience d'un autre, se laisser circonscrire par lui, que ce soit en littérature ou ailleurs, répond à un besoin et à un fait fondamental de l'existence humaine. Ferron, l'auteur, recherche, par personne interposée, c'est-à-dire par l'intermédiaire de ses narrateurs et personnages, ces situations d'asymétrie que l'existentialisme a explorées et dont Bakhtine, dans *Esthétique de la création verbale*, nous a révélé l'importance en littérature. Situations d'asymétrie, mais qui n'ont rien de hiérarchiques (l'autre est tantôt 'supérieur'—car circonscrivant, tantôt 'inférieur',—car circonscripit) et qui, en s'inversant et se multipliant, constituent et définissent l'être.» p. 79.

²⁴ Bakhtine, *op. cit.*, p. 121.

²⁵ *Id.*

OUVRAGES CITÉS

Audet, Noël. *Écrire de la fiction au Québec*, Montréal, Québec/Amérique, 1990.

Bakhtine, Mikhaïl. *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, coll. «Tel», 1978.

- . *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard NRF, «Bibliothèque des idées», 1984.
- Beaulieu, Victor-Lévy. *Docteur Ferron*, Montréal, Stanké, 1991.
- Bednarski, Betty. *Autour de Ferron*, Toronto, Éditions du GREF, coll. «Traduire, écrire, lire», 1989.
- Ferron, Jacques. *Le Salut de l'Irlande*, Montréal, Éditions du Jour, 1970. Le feuilleton, *l'Information médicale et paramédicale*, du 15 février 1966 au 4 avril 1967.
- Filteau, Claude. «Le Cassé de Jacques Renaud: un certain parti pris sur le vernaculaire québécois», *Voix et Images*, vol. Vol. 2, Hiver 80, p. 271-89.
- Francoli, Yvette et Sirois Antoine. «Un homme et son péché sous la plume des correcteurs», *Urgences* 24, Rimouski, 1989, p. 7-17.
- Gauvin, Lise. «Problématique de la langue d'écriture au Québec de 1960 à 1975», *Langue française*, Paris, Larousse, Vol. 31, 1976, p. 74-90.
- Kristeva, Julia. *Le texte du roman. Approche sémiotique d'une structure discursive transformationnelle*, La Haye-Paris-New-York, Mouton, 1970.
- Major, Jean-Louis. *Entre l'écriture et la parole*, Montréal, Hurtubise HMH, coll. «Constantes», 1984.
- Marcel, Jean. *Le Joueur de Troie*, Montréal, Éditions du Jour, 1973.
- Todorov, Tzvetan. *Critique de la critique, un roman d'apprentissage*, Paris, Seuil, 1984.